

PRZEGLĄD MUZYCZNY

DWUTYGODNIK

ROK I. Poznań, dnia 20 sierpnia 1925. NR. 15/16.

Prof. Uniw. Dr. Adolf Chybiński (Lwów).

O kilku domniemanych, znanych i nieznanych kompozytorach polskich XVII i XVIII wieku.

(Ciąg dalszy.)

Już z poprzednich wywodów wynika również, że ze spisu kompozytorów polskich należy wyłączyć zarówno Poziemkiewicza (zeszyt nr. *30*) i „Grudzińskiego“, którego nazwisko jest w „Historji muzyki polskiej“ (str. 100) przeinaczeniem nazwiska: *Gardzińskiego*, pierwszego posiadacza zeszytu nr. *44*.

Kolej na Jana Wacława *Baworowskiego*, którego autor „Historji muzyki polskiej“ (str. 100) zalicza do kompozytorów, oczywiście polskich. Stało się to zapewne nie na podstawie autopsji rękopisów bibljoteki klasztoru OO. Cystersów w Mogile, lecz tylko na podstawie drukowanego katalogu rękopisów mogilskich. Rękopisy te skatalogował młody muzyk klasztorny śp. Kania, według zaś zapewnienia przedmowy, korekty przeglądał autor „Hist. muz. pols.“ Choćby jednak tylko na podstawie tego katalogu (zawierającego niestety wiele mylek w nazwiskach i tytułach oraz nie podającego nigdzie rzeczy zasadniczej, jaką jest stan rękopisu, t.j. ilość *zachowanych* głosów), można było jedno stwierdzić ponad wszelką wątpliwość: że mianowicie Baworowski *ani razu* nie występuje w roli kompozytora, lecz stale w charakterze kopisty. W wielu tamtejszych rękopisach mamy wyraźne wskazówki co do autorstwa. Ani jeden rękopis nie mówi nam że Baworowski jest kompozytorem utworu zawartego w danym rękopisie.

Gdyby nawet okazało się, że Baworowski wogóle komponował, to tylko bardzo warunkowo moglibyśmy go za-

liczyć do polskich kompozytorów. Na podstawie zbadania wszystkich aktów archiwum mogilskiego z XVIII. wieku, w którym żył Baworowski, stwierdziłem jego pochodzenie czeskie. Nazwisko jego brzmi: *Bourian;* a muzyk klasztoru mogilskiego, występujący pod tem nazwiskiem, bywa w aktach nazywany „Buriańskim" i „Baworowskim". W spisach żyjących wówczas i zmarłych zakonników nie jest wymieniony „Baworowski" jako inna osoba. (Szczegóły przyniesie moja praca p. t. *Iter musicum Cisterciense* w „Przeglądzie Muzycznym"). Jak na anonimowych dziełach, kopjowanych przez Bouriana-Baworowskiego, tak i na tych nieanonimowych Baworowski-kopista podpisuje się często samem imieniem i nazwiskiem, czasem dodając dowód, że jest tylko kopistą, czasem pomijając to objaśnienie. Tak więc pracowitego br. cysterskiego, Jana Wacława Bouriana - Baworowskiego, zmarłego w Mogile dn. 5. 8. 1777 roku, *nie* możemy uznać za kompozytora, w szczególności zaś za kompozytora polskiego. Z tych samych powodów nie moglibyśmy widzieć kompozytora w Polaku, br. Leopoldzie Wieckim, który zmarł w Mogile, jako następca Bouriana, w r. 1806.

Przy tej sposobności nadmienić należy, iż twierdzenie autora „Historji muzyki polskiej" (Str. 98), jakoby w bibljotece klasztoru mogilskiego znajdowały się dzięła Jacka *Różyckiego,* nie odpowiada rzeczywistości. Niegdyś znajdowały się zupełnie niewątpliwie (por. rękopis nr. 5272 bibl. jag., z. 38), dziś jednak po pożarach i rabunkach Szwedów, Prusaków i Austrjaków także Węgrów, nie pozostał z nich ślad nawet w inwentarzach. Dlatego też i w drukowanym katalogu rękopisów mogilskich niema o nich wzmianki.

Kwestjami chronologji muzyki polsk. XVII. i XVIII. wieku zajmiemy się na ostatku.

II. Skąpa ilość polskich kompozytorów przy końcu XVI. wieku i na początku XVII. uderza uważnego czytelnika nawet szkicowych „prac syntetycznych" o dziejach naszej muzyki. Poprzez rok 1600 żył Mikołaj Gomółka (zm. w r. 1609) Wojciech Długoraj, Andrz. Staniczewski i — o czem dotąd nie wiedziano — Tomasz Szadek, zmarły, albo w r. 1611, albo w krótce po nim. Może jeszcze żył Paligon (nazywany Paligoniusem), ale o nim nie posiadamy tej pewności. Gomółka a zwłaszcza Szadek byli już w podeszłym wieku i zapewne nie tworzyli więcej. Po Staniczewskim pozostał jeden fragment, którym zajął się prof. Z. Jachimecki we „Wpływach włoskich"[1]). Z tego czasu, lub nięco wcześ-

[1]) Twierdzenie tegoż autora, „lepiej niż wszelkie (!) źródła archiwalne przedstawia nam stan kapeli królewskiej wydawnictwo" W. Liliusa jest oczywiście ze stanowiska metody naukowej nie obowiązujące (por. „Historję muzyki polskiej", str. 76). Przy sposobności należy zauważyć, iż w motecie Staniczewskiego „Beata es Virgo Maria" temat początkowy o którym Z. Jachimecki pisze, iż „sama wytworna i pełna sentymentu linja melodyjna tematu tego tak bardzo włoskiego, że przypomni się jeszcze nawet w „Aidzie" Verdiego („Wpływy włoskie" str. 184), nie jest ani tematem Staniczewskiego ani włoskim, lecz ...melodją kościelną, widocznie popularną w XVII wieku; także I. S. Bach posłużył się nią w po-

niejszego notują akta mogilskie kompozycje i nazwisko nieznane: *„Introiti antiquae compositionis MARTINI“*. Akta te pochodzą z połowy XVII wieku, a wiadomość powyższa odnosi się do br. Marcina *Bobreciusa* z Krakowa, zmarłego w Mogile w r. 1619. Dalej wymieniają te same akta: 1) „R. Patris *Gaspari Częstochoviensis Introiti cum aliis motetis*“ i 2) „Fr. *Gaspari Pinczoviensis officium 5 vocum*“. Ten ostatni nazywał się Kasprem *Bistrzyckim*, żył w Mogile w połowie XVII wieku i był „organista, cui parem vix invenisses“. Żadne z wymienionych dzieł nie zachowało się w Mogile. Zginęły też liczne tabulatury organowe spisane przez żyjącego około r. 1620 br. Benedykta *Tarłoviusa*. Do powyższych trzech, dotąd nie znanych nawet z nazwiska dodaćby należało jeszcze jedno, odnoszące się do nieznanego również kompozytora polskiego z pierwszej połowy XVII wieku, który wydał swe dzieła we Włoszech. Nazwisko (o polskim brzmieniu) i tytuł dzieła ujawni specjalna praca X. Dra Hieronima Feichta (Lwów), która niebawem ukaże się w jednem z teologicznych wydawnictw. Z drugiej połowy (jeśli nie z końca) XVII wieku pochodzi nieznane dotąd dzieło nieznanego kompozytora polskiego, które niedawno udało mi się odkryć: jest to w całości zachowana „Missa super Nużeśmy Chrześcijanie“ *Jangrockiego*. Zapewne nie jest rzeczą dla miłośnika polskiej przeszłości muzycznej obojętną, jeśli się choćby tylko w drodze archiwalnej stwierdzi, że nasza kultura i wytwórczość muzyczna przedstawiała się lepiej, lub nawet daleko lepiej, niżby o tem świadczyły same zabytki, tak nieliczne w stosunku do tego, co o dawnej muzyce polskiej skądinąd wiemy.

III. Wiemy, iż szereg dzieł dawnej muzyki polskiej zaginął. Były one znane jeszcze w XIX wieku, lecz wkutek nie dość sprężystych organizacyj i kontrol bibljotek zniknęły niejedne cenne, nawet bardzo cenne zabytki. Dość wymienić *wszystkie* trzy msze Marcina *Leopolity*. Z jednej tylko pozostał bas („missa paschalis“). Gdyby nie wydanie tej mszy przez X. Surzyńskiego, nie posiadalibyśmy ani jednej kompozycji tego mistrza w oryginalnej postaci a capella. Na podstawie znalezionego przezemnie basu, będzie można zrekonstruować mszę, której bas w wydaniu X. Surzyńskiego w wielu miejscach nie jest jednak autentyczny. Studjum X. Feichta o tej mszy jest na ukończeniu i ukaże się niebawem. Szereg kompozycji *Borka*, *Gawary* i innych twórców polskich z końca XVI wieku uległ częściowo podobnemu losowi. Na szczęście odnalazły się te dzieła w innych rękopisach, niż te, na których dotychczas się opierano, które jako niekompletne, nie pozwalały na należytą ocenę naszych mistrzów. Ale i te niekompletne rękopisy, a mam namyśli 3 księgi głosowe „konserwatorskie“ które znajdowały się przez pewien czas w... Dreźnie w rękach antykwarjusza Bertlinga, od

---

trójnej fudze organowej Es-dur w brzmieniu *najzupełniej* identycznym (u Staniczewskiego odpowiedź realna, u Bacha tonalna).

którego wykupiło je Grono Konserwatorów krakowskich po zwróceniu ich uwagi przez autora niniejszego artykułu, nie są obecnie niekompletne. Czwarta księga znalazła się poza Krakowem („habent sua fata libelli“) i pozwala obecnie zrekonstruować szereg polskich kompozycji XVI wieku, o których prof. Jachimecki napisał nieaktualną obecnie już wobec tego faktu pracę o niekompletnych rękopisach muzycznych polskich, w „Kwartalniku muzycznym“, Warszawa 1911. Inne straty mamy jeszcze do zanotowania. Nie jest n. p. rzeczą wiadomą, gdzie znajdują się obecnie dwie 8-głosowe msze Bartłomieja Pękiela, gdzie zeszyty nr. 18 i 19 rękopisu nr. 5272, przedtem wspominanego? Katalog zbiorów muzycznych wawelskich i uporządkowanie tychże zapobiegną niebawem wszelkim ewentualnym stratom. Mamy jednak do zanotowania i znaczne zyski w dorobku naszej muzycznej przeszłości, zyski nawet bardzo poważne, o których obowiązkowo zawiadomić należy badaczy i przyjaciół dawnej muzyki polskiej. Według rezultatów dotychczasowych badań znano dotąd tylko jedne dzieło Walentego *Gawary-Gutka* (mylnie uważanego za Włocha) z XVI do XVII wieku, mianowicie „Per merita Sancti Adalberti“. Jeszcze w ostatnich pracach pp. Jachimeckiego i Reissa jest to dzieło tylko wspomniane jako „niekompletne“. Losy pozwoliły znaleść nietylko całość, ale nadto drugą kompozycję Gawary, której napis brzmi: „*V*(alentinus) *G*(avara): Aliud Rorate“ i to w dwukrotnei kopji. Jeśli monogram „*V. S.*“ czytamy jako „Venceslaus Samotulinus“, jeśli „*M. L.*“ oznacza Marcina Leopolitę, to „*V. G.*“ oznaczać może tylko Valentinusa Gavarę, zwłaszcza że rodzaj, treść i paleograficzno-archiwalne cechy rękopisów nie sprzeciwiają się tej interpretacji. Cechy zaś stylistyczne wręcz nakazują uznać ten utwór za dzieło kantora krakowskiego, Gawary, jeśli się za podstawę porównania weźmie „Per merita S. Adalberti“.

Także twórczość *Mielczewskiego* przedstawia się obficiej, niż sądzą dotychczasowe prace. Dodać bowiem należy: 1) dwa utwory (motety) znalezione w Mogile jeszcze w r. 1909, mianowicie „Adoramus Te Christe“ i „Exaudi Domine Jesu“, obydwa niestety zdekompletowane, 2—5-głosowy, w *całości* zachowany motet „Gaude Dei Genitrix“ i mszę na Boże Narodzenie, znaczoną monogramem „*M. M.*“ bez żadnych bliższych szczegółów, tak iż tylko prawdopodobnie jest to msza Mielczewskiego, o ile nie zaprzeczą temu dalsze badania, które będą musiały liczyć się z faktem, iż tym samym monogramem posługuje się Maciej Miskiewicz, o którym już X. Surzyński pisze że był kompozytorem. Również kilka kompozycyj *B. Pękiela* dodać należy do tychczasowych wykazów jego dzieł w pracach prof. Jachimeckiego („Wpływy Włoskie“ i „Historja muzyki polskiej“) i w gdańskim katalogu Günthera: „Magnum nomen Domini“, „Salvator orbis“, „Quae est ista“, „O salutaris hostia“, „Domine ne in furore Tuo“, obok mszy paschalnej, którą opisuje prof. Jachimecki we „Wpływach wło-

skich". Niestety motety są zachowane niezupełnie. Natomiast *X. Hieronim Feicht C. M.* odkrył w r. 1922 „missam in defectu unius contraaltus" (brak 1-go głosu) i motet „Ave Maria" Pękiela. Co najmniej równie cennem jest odkrycie 40 lutniowych tańców Pękiela przez tegoż muzykologa, którego pracowitość i uczoność już dziś budzą podziw i jak najpiękniejsze nadzieje. Do ważnych jego odkryć zaliczymy znalezienie nowych rękopisów „Bogarodzicy" i szeregu nieznanych dotąd pieśni 4 głosowych z tekstami łacińskiemi.

W pracy prof. Jachimeckiego znajdujemy między kompozytorami polskimi Jana *Kromera* (str. 94). Jest to zupełnie błędne przypuszczenie. Już w dawniejszych pracach wskazałem na to, że wątpliwość Polińskiego, czy Krener nie jest przypadkiem identyczny z Janem *Krenerem*, jest zbyteczna. Kromer był rorantystą i żył do r. 1630. Kim innym jest Krener, który około r. 1669 był „S(acrae (R) egiae (M) aiestatis) Musicus" i kompozytorem; żadne źródło historyczne nie przemawia za kompozytorską działalnością Kromera. Oczywiście znowu archiwalja niestety musiały oddać przysługę w usuwaniu błędów, choć i bez nich kompozycja Krenera, łatwo dostępna i zaopatrzona datą, sama mogła przyczynić się do ominięcia błędu. W tej samej pracy prof. Jachimeckiego znajdujemy na str. 97 wzmiankę biograficzną o Andrzeju Paszkiewiczu. Wzmianka ta jest mylna. Paszkiewicz nie żył i nie tworzył „w klasztorze na Skałce", gdyż nie był Paulinem, lecz Karmelitą Bosym. Nie napisał też „w r. 1670" swej „cantilena de passione Domini", lecz — jak wynika z łatwo dostępnego rękopisu krakowskiego, zawierającego też szczegóły biografjczne — w r. 1669 („A. D. 1669 facta"). — Inny kompozytor w tejże samej pracy ma zmienione nazwisko: nie nazywał się „Soczewski" (jak czytamy na str. 97), lecz — jak dobrze odczytał Poliński: *Sorzewski.* — Wreszcie należy kilka słów poświęcić Gorczyckiemu. Drugie imię jego nie jest „Gabrjel", jak to mylnie wszyscy bez wyjątku historycy muzyki polskiej sądzą, lecz „Gerwazy". Zdaniem Polińskiego i innych najwcześniejsze kompozycje jego sięgają roku 1662. Jest to jednak wręcz wykluczone. Według mych badań (niestety ... archiwalnych) Gorczycki w r. 1694 jest jeszcze „actu presbiter" i w tym roku zostaje wikarym katedry krakowskiej. Czy w r. 1662 mógł być już kompozytorem?. W tym najwcześniej okresie mógł dopiero urodzić się, jeśli przyjmiemy, że w r. 1694 jako początkujący wikary liczył 20-30 lat życia. Przypuszczam, że Poliński mylnie odpisał datę i na myłce wysnuł szereg wniosków, które przestają być aktualnemi i wymagają usunięcia ich z prac, które za Polińskim powtarzają wiadomości (bez podania źródła). Poliński uważał szereg rękopisów za autografy Gorczyckiego, mającego inny i wybitnie swoisty charakter pisma. To pociągnęło za sobą inne konsekwencje i błędy, powtarzane przez innych. Lecz tem zajmę się w osobnej pracy.

Na tem kończę swe korektury, mające na celu usunięcie wielu błędnych wiadmości, które były w stanie wywołać także błędną chronologję w pracach podręcznikowych. Wiekiem XVIII w jego dalszych stadjach nie zajmuję się w tym artykule. O niektórych muzykach (także kompozytorach) polskich, związanych swą działalnością z krakowską (wawelską) kapelą rorancką znajdzie czytelnik wiadomości w pracy p.t. „Nowe materjały do dziejów król. kapeli rorantystów“ w drukującej się jeszcze „Księdze pamiątkowej ku czci Oswalda Balcera“ (Lwów 1925, odbitka tej pracy poza obiegiem księgarskim). I ta praca ustala pewną chronologję, której nie był w możności przestrzegać Poliński i inni, czerpiący wiadomości z jego zasłużonego skądinąd, jakkolwiek dyletanckiego opracowania dziejów naszej muzyki.

IV. Następstwo kompozytorów tak długo nie może w dziejach naszej muzyki XVII w., zwłaszcza z jej 2. połowy (bo tylko do tego stulecia się ograniczam, częściowo tylko uwzględniajac wiek XVIII) być ustalone zgodnie z chronologją i kryterjami stylistycznemi, jak długo nie posiadamy szczegółowych monografij nawet o najmniejszych naszych kompozytorach. Ale już dotychczasowe badania są w stanie nakreślić pewną linję; trzeba je tylko uwzględniać i nie wprowadzać pierwiastka improwizacyjnego do historji. Prawie wszystkie podręczniki nasze wykazują błędy w chronologji. Wije się linja zygzakowata, to wybiegająca zbyt naprzód, to znów robiąca skoki wstecz, skoki mające nieraz kilkadziesiąt lat ... długości, aby wkrótce wystąpić z szeregu chronologicznego i skoczyć o wiele lat naprzód, a mimo to pozostawać ... w tyle. Tę dziwaczność zauważa się zwłaszcza wtedy, gdy się bada styl nieopracowanych dotąd kompozycyj i gdy się stara uzgodnić linję ewolucyjną z materjałem archiwalnym. Najmniej można na podstawie dotychczasowych prac zorjentować się w II połowie XVII i I połowie XVIII wieku naszej muzyki Ale już pewne szczegóły w pracy Polińskiego naprowadzić mogły na właściwą drogę.

W „Historji muzyki polskiej“ chronologja przedstawia się w następujący sposób: po omówieniu działalności Mielczewskiego (zm. 1650 — według badań X. Dra Feichta) i (Pękiela zm. najprawdopodobniej w r. 1670, według tych samych badań), następuje powrót do r. 1634, w którym Chyliński wydaje swe „Canones“, dające się tak łatwo zestawić z „Xenia Apollinea“ Scacchiego (1643). Od Chylińskiego do żyjącego jeszcze około r. 1700 Szarzyńskiego — to wielka przestrzeń, także co do rozwoju i ewolucji stylu. Nie wiemy jednak, co mogło wpłynąć na to skomasowanie, skoro fakt, że obydwaj byli zakonnikami, nie jest momentem historycznym. Po Szarzyńskim — Kaszczeński, ale ten nie komponował (a przynajmniej nie mamy na to dowodu), ani też nie żył przed następcą Pękiela i Mielczewskiego, Jacku Różyckim, o którym mowa dopiero znacznie później, gdy zostali wymienieni już kompozytorowie

późniejsi. Na str. 100 po Gorczyckim są wymienieni w jednym ciągu: „Wacław Maksylewicz, Maciej Zieleniewicz, Karśnicki, Kreczmer, Wronowicz, Grudziński (! — p. wyżej), Pyrszyński, Szczurowski, Milwid, (Poziomkiewicz — !, p. wyżej), Policki, (Baworowski — !, p. wyżej), Starominski". Z wyłuszczonych już powyżej powodów, usuwamy z tego szeregu Gardzińskiego — „Grudzińskiego", Poziemkiewicza i Baworowskiego jako nie-kompozytorów, porządek zaś chronologiczny w zgodzie z ewolucją stylu musimy ustalić w następujący sposób (ograniczając się tylko do nazwisk uwzględnionych przez autora „Historji muzyki polskiej" i grupując kompozytorów współcześnie żyjących w jakimś okresie):

1) Orgas, Jarzębski, Mielczewski, Chyliński, Pękiel,;
2) Różycki, Szarzyński, Krener, Paszkiewicz, Czechowicz, Łukaszewicz, Miskiewicz, Fierszewicz, Radomski, Wronowicz, Damian, Kreczmer, Sorzewski, Charśnicki, Janczewski;
3) Gorczycki, Pierszyński, Szczurowski, Starominski, Maksylewicz, Policki, Zieleniewicz, Milwid.

Kryterjami chronologji wzgl. porządku w następstwie i grupowaniu kompozytorów nie mogą oczywiście być fakty tak uboczne, jak przynależność do jakiejś kapeli (n. p. roranckiej lub królewskiej) albo do zakonów. Tej „metody" trzymał się jeszcze Poliński i dawniejsze prace, dziś ona nie wystarczy. Wchodzą bowiem w rachubę takie kryterja, jak: 1) styl, 2) daty rękopisów, które oczywiście należy traktować ostrożnie i rozróżniać daty powstania dzieła od daty kopji, 3) daty osiągnięte na podstawie badań archiwalnych. Te czynniki, zespolone idealnie, mogą dać autentyczną chronologję, autentyczny obraz rozwoju muzyki.

We Lwowie, w czerwcu r. 1925.

Dr. Zdzisław Jachimecki.

Missa solemnis — L. v. Beethovena.

Dwie tylko msze napisał Beethoven. Pierwszą utworzył na zamówienie księcia Esterhazy'ego z Eisenstadt w r. 1807. Kiedy wykonano dzieło w tamtejszym kościele, usłyszał Beethoven od swojego protektora taką, jak głosi tradycja, uwagę: „cóżeś tu znowu wyczynił, kochany Beethovenie"... Słowa te były wyrazem zdziwienia, jakie na słuchaczach wywołało to dzieło kościelne kompozytora „Symfonii bohaterskiej", różniące się znacznie od stylu muzyki religijnej tych czasów, a przedewszystkiem od gładkich, uśmiechniętych mszy Haydna, którego radosna sztuka rozbrzmiewała od kilkudziesięciu lat we wspaniałych salach rezydencji eisenstackiej, w teatrze książęcym i w miłym białym kościele.

Drugą mszę zaczął Beethoven pisać w r. 1818, kiedy uczeń jego i przyjaciel artystyczny, arcyksiążę Rudolf Habsburg, został desygnowany na arcybiskupstwo w Ołomuńcu. Intromisję jego naznaczono na dzień 19-go marca 1820. Młody Habsburg musiał w tym czasie uczuć w sobie powołanie do stanu duchownego i otrzymać wszystkie niższe i wyższe święcenia kapłańskie. Natychmiast po otrzymaniu wiadomości o tem powziął Beethoven plan napisania na podwójnie świetną uroczystość, kościelną i dworsko-habsburską, wspaniałej, godnej tego zdarzenia mszy. Cóż naturalniejszogo nad to postanowienie ze strony genialnego kompozytora, odnoszącego się ze zgoła nierepublikańską czołobitnością i trochę przesadnym entuzjazmem do swojego bardzo wysoko postawionego ucznia. Wierzymy Schindlerowi, mówiącemu, że Beethoven zamierzył napisanie tej mszy sam, bez żadnego wezwania czy zamówienia. W jesieni 1818-go roku widział Schindler pierwsze karty partytury tej mszy uroczystej. Ale ciężko, z oporem szła praca nad dziełem, które później Beethoven uważał za najbardziej wykończone, najdoskonalsze ze wszystkich swoich kompozycji. Ciągle coś go od roboty nad mszą odrywało, to choroba, to gorsze od niej przykrości z bratankiem i bratową. Pisał bez zamówienia, ale czuł się moralnie obowiązanym wykończyć dzieło na czas. Oto n. p. w sierpniu 1819 roku usprawiedliwia się listownie przed arcyksięciem: „całkowicie niedobrze się miewam, jako że znów od pewnego już czasu muszę zadawać się z medecyną i nawet ledwie kilku godzin dziennie nie mogę poświęcać najdroższemu podarunkowi niebios, mojej sztuce i muzom, jednako mam nadzieję ukończenia mszy, tak, że takowa 19-tego, jeżeli ma przytem zostać, będzie mogła być wykonana, wszelakoż popadłbym w rozpacz, gdyby te okoliczności mojego zdrowia miały nie pozwolić, ażebym do tego czasu nie był gotów".

Jak przygotowywał się Beethoven, ażeby jako artysta i człowiek mógł sprostać zadaniu w tej potężnej kompozycji, widać to z jego dzienniczka, pisanego w lecie 1819 roku w Mödlingu. „Ażeby pisać prawdziwą muzykę kościelną — przejść wszystkie chorały mnichów, także szukać jak (wyglądają) ustępy w najlepszysh przekładach obok doskonałej prozodji wszystkich chrześcijańsko-katolickich psalmów i pieśni wogóle" ... I zaraz dalej: „poświęć raz jeszcze wszystkie drobnostki życia towarzyskiego twojej sztuce. O! Bóg ponad wszystkiem! Bo wieczysta opatrzność kieruje wszechwładnie szczęściem lub nieszczęściem śmiertelnych ludzi. Spokojnie chcę się przeto poddać zmianom i zdać jedynie na Twoją niezmienną dobroć, o Boże, jedyna moja nadziejo. Bądź moją skałą, mojem światłem, wiecznie moją ucieczką!"

Dobrze ogarniając organ podjętego zadania z innej jeszcze krynicy pił wtedy Beethoven napój ożywczy. Homer był jego codziennym brewiarzem. Z XIX-tej księgi Odyssei wypisał sobie Beethoven w tych dniach następujące wiersze (329 eg.):

„Kto ma myśl wciąż okrutną, kto
czyny okrutne wciąż spełnia,
wszyscy nieszczęścia mu życzą jak
długo człowiek ten żyje!
Wzgardą nawet po śmierci imię się
jego pokryje.
Ale kto myśli szlachetnie i tylko
szlachetnie działa
szeroko, po całym świecie u ludzi
czeka go chwała,
każdy obcy też będzie błogosławił
dobrego!

„Bóg i sława", te dwa słowa widniały na herbowej tarczy genialnego kompozytora, w którego duszy połączyło się uwielbienie antycznego heroizmu z chrześcijańskim mistycyzmem.

Z jakiemi dziełami wcześniejszej epoki można zestawiać gigantyczną mszę Beethovena? Z arcydzieł staro-klasyków znał Beethoven „Messjasza" Haendla i zacytował z niego jubilacyjny temat fugi z Alleluja, rozbudowawszy go do rozmiarów potężnej fugi końcowej. Do porównania nadaje się wszakże jedynie „Hohe Messe" Jana Seb. Bacha, złożona w r. 1732-im u stóp kurfürsta saskiego, którym był nasz August II. Nadzwyczajna majestatyczność koncepcji cechuje oba te monumentalne dzieła. Jak Michał Anioł odważył się na zaprojektowanie kopuły na bazylice św. Piotra w Rzymie, mając przed sobą śmiałe dzieło Brunelleschi'ego nad katedrą florencką, tak, kto wie czy Beethoven miałby odwagę iść tak śmiało ku wysokościom „missa solemnis", gdyby nie „Hohe Messe" Bacha.

Pytanie: czy ją znał?

Nie jest to wykluczone. Chociaż nie wydano jej drukiem za życia Bacha, lecz sławę jej głosili jego uczniowie i uczniowie jego uczniów. Głosy te musiały dotrzeć do uszu Beethovena już pewnie w czasach młodzieńczych w Bonn, gdzie mu Neefe dał egzemplarz „Dobrze temperowanego fortepjanu" Bacha. Jakże nie miał czuć pokusy poznania tej nieśmiertelnej kompozycji wielki symfonik wiedeński, kiedy nad pięknem jej unosili się nawet współcześni poeci, a zwaszcza autor tekstu natchnionej pieśni Beethovena „Adelaide', Matthison, artystycznie dość bliski Beethovenowi. Nareszcie właśnie w r. 1818, dwie firmy nakładowe, Nägeli'ego i Simrocka, z któremi Beethoven utrzymywał częste stosunki wydawnicze, wydały „Hohe Messe".

Na pozór zestawienie to może wydawać nieusprawiedliwionem. Msza Bacha ma wyraźny podział kantatowy, obfituje w zamknięte dla siebie arje i duety. Beethoven przeciwstawia wprawdzie solistów chórowi, ale nigdy nie powołuje ich do zadań w ustępach odgraniczonych od całości, używając ich głosów do snucia tkaniny symfonicznej. Jedynym epizodem solistycznym całej mszy jest w rzeczywistości solo skrzypcowe w Benedictus. Podobieństwa między temi dwiema szczytowemi kompozycjami nowoczesnej muzyki religijnej wynikają, z zachodzącego między niemi pokrewieństwa ducha chrześciańskiego i stylu. Obie te *msze* to wspaniałe przykłady *baroku muzycznego*, to jakby dźwięczne

transpozycje architektury Bernini'ego. Ten styl pełen pompy i bogactwa, gdzie majestatycznie wyniosła myśl tonie w przepychu draperji, kutych w barwnych marmurach podyktował Beethovenowi przykład Bacha i przeznaczenie dzieła na uroczystość w sutej katedrze ołomunieckiej, która zrzuciła z siebie dawną patynę wacławskiej świątyni i pokryła swe mury bogactwem rzymskiego baroku.

Beethoven nie wykończył mszy na oznaczony czas. Kompozycja rosła mu w ciągu pracy ponad wskazane celem liturgicznym rozmiary. Przestawszy krępować się terminem, puścił Beethoven wodze uwolnionemu ze wszystkich więzów natchnienia i zupełnie jak Bach swoją mszę królewską pisał tę „Missa solemnis“ tylko dla Boga i siebie. Dopiero w r. 1823 doprowadził partyturę do końca. Słyszał z niej (o ile z powodu zupełnej nieomal głuchoty mógł cokolwiek jeszcze słyszeć) tylko trzy ustępy na koncercie w r. 1824. W całości wykonano mszę uroczystą po raz pierwszy jeszcze za życia Beethovena w Petersburgu, a w kilkanaście lat po śmierci kompozytora zaczęto produkować olbrzymie dzieło w niemieckich salach koncertowych i nawet — pomimo ogromnej dysproporcji w stosunku do ram liturgii — w kościołach. Dowodów wykonalności mszy Beethovena w kościele dostarczało przez długie lata Tow. muz. kościelnej w Preszburgu nad Dunajem (dzisiejsza Bratislava), dokąd na te święta muzyczne wyjeżdżały z Wiednia tłumy melomanów. Pojęcie o nieteatralności „Fausta“ skończyło się, kiedy się okazało, że „Faust“ daje sią wykonać w teatrze. Nie brak jednak takich, którzy woleliby ażeby msza Beethovena, mimo, że jest dziełem artystycznem jasno określonego rytuału, należącym do liturgii kościoła katolickiego, rozbrzmiewała wszędzie z wyjątkiem właśnie kościoła katolickiego. Paul Bekker pisał w znanej swojej książce o Beethovenie w odniesieniu do Missa solemnis: „Beethoven nie znosi żadnych ograniczeń wyznaniowych. Jak daleko wzrok jego sięga, jest jego kościół. Ołtarz swój wznosi on w środku świata.“ Ależ w zupełnem oderwaniu od kościoła, moralnego i materjalnego, nie pisał Beethoven tej mszy, nie myślał o jakimś zielonym gaiku jako o najodpowiedniejszem miejscu do wykonania gigantycznego dzieła, kiedy w składzie instrumentów umieścił organy kościelne, których niema na łonie natury i nawet w wielu salach koncertowych. Przepych katedry w Pizie zestraja się ze stylem mszy Beethovena, zawierającej w sobie znamiona najwyższej, najmądrzejszej, największej, najwspanialszej sztuki, ale nie sztuki mogącej być ujętą w ramki à la Rousseau. Idyllicznej prostoty i miłego liryzmu nie znajdujemy w tem dziele. Kilka razy splatają się głosy solistów i chórów w mistrzowskie arabeski imponujących fug, które razem zebrane mogłyby stanowić także dzieło, równe monumentalnej „Kunst der Fuge“ Bacha. Nawet tam gdzie niema na pierwszym planie kunsztu imitacji, tam polifoniczna technika kompozycji wywołuje wrażenie jakiejś komplikacji muzycznej, w której zaciera się wątek swobodnej inspiracji

melodyjnej występuje natomiast wyraziście imponujący wysiłek mózgowej pracy kompozytora. W czasach, kiedy Beethoven pisał mszę uroczystą, twórczość jego przeszła już zupełnie z pod wpływu estetyki czystego uczucia pod znak woli i inteligencji artystycznej. Tak bardzo nieosobisty temat, jakim dla kompozytora jest rodzaj mszy, odpowiadał więc znakomicie temu stanowisku Beethovena wobec kierunku jego produkcji muzycznej.

Po litanijnych nastrojach Kyrie uderza Beethoven przepisanym zwyczajem w Gloria w nutę triumfalno-radosną. Bóg w promieniach swojej chwały, słońce i gwiazdy zdają się błyszczeć w koronie króla królów. Na ziemi ludzie dobrej woli czekający pokoju bożego. Niemal wszyscy kompozytorowie dawniejszych stuleci przeciwstawiali te dwa tematy, boski i ludzki, w podobny sposób jak Beethoven. Beethoven jednak wyolbrzymił rozmiary tej części tak dalece, że jego Gloria przedstawia się jak wielka kompozycja motetowa, pełna silnych kontrastów nastrojowych i najwyszukańszych środków technicznych.

Credo zaczął Beethoven od samego początku wyznania apostolskiego, nie zaś — jak to było normą — od słów „patrem omnipotentem" czyli po intonacji od ołtarza. Każdemu głosowi kazał Beethoven dwukrotnie powtórzyć „credo, credo" jakby dla tem dobitniejszego uświadomienia aktu wiary. W symfonicznej rozbudowie tego majestatycznego ustępu zawarte jest ogromne bogactwo czysto-muzycznych i dzwiękowo-opisowych pomysłów. Każdy wiersz tekstu opiera się na motywach, ilustrujących w niezmiernie trafny sposób jego charakter dogmatyczny i treść obrazową. W miejscu „*et incarnatus est*" przypomina technika imitacyjna staroniderlandzki styl i gdyby nie akompanjament bardzo subtelny orkiestry, miałoby się wrażenie, pośród kolosy beethovenowskie zabłąkał się jakiś fragment prymitywnej w wyrazie muzyki z epoki Josquina Desprès lub Obrechta. Najstarszym już kompozytorom mszalnym znane były usiłowania przesączenia muzyki w tem miejscu nadziemskim, mistycznym wyrazem i rzucenia na nią kirów żałobnych w artykułach, odnoszących się do męki i śmierci Zbawiciela. Do tradycji starych polifonistów nawiązuje Beethoven, za przykładem Bacha w końcowych artykułach *Credo*, gdzie znów przy słowach „*et vitam venturi saeculi*" stworzył wyniosłą fugę podwójną. Niestety w samem zakończeniu tej części wrażenie muzyczne nie potęguje się lecz raczej słabnie. Beethoven nie znał jeszcze takich środków, jakie czarem wyrafinowanego piękna dźwiękowego suggerują wyobraźni słuchacza mistyczny zachwyt. W mszy Beethovena jest dźwięk, mający wyrazić najtajniejsze problemy wiary, pomimo wszystko, czemś niewątpliwie realnem fizykalnym procesem. Dźwięk ten prowadzi nas na szczyty i niezmierzone głębie, wstrząsa i uspokaja, ale pozostawia w nas jeszcze coś niespełnionego, chociaż już zdawał się mieć skrzydła do lotu w sferę marzenia. Do niej nie zdołał nas przenieść. Po idyllicznem *Benedictus*, ponownie silny

nacisk położył Beethoven na drugiej części *Agnus Dei.* W nowych wspaniałościach sztuki imitacyjnej steruje Beethoven ku zakończeniu, które zaciera ciągle wątlejącemi pomysłami potężne wrażenia początkowe.

Może taki pogląd na gigantyczne rozmiarami dzieło Beethovena graniczy już z blasfemją wobec jego genjuszu, ale studjum i wsłuchanie się w Missa solemnis do innych wniosków prowadzić nie może.

Wykonanie potężnego dzieła, będącego szczytem wymagań pod względem wytrzymałości głosowej i muzycznej pewności śpiewaków, stwarza — pomimo zastrzeżeń tu wyrażonych — wrażenie majestatyczne całopalenia jednego z najwspanialszych duchów ludzkości w ofierze dla Stwórcy.

PIERWSZE STOW. KOMPOZYTORÓW POLSKICH.

Dnia 11 czerwca zawiązało się wreszcie w Warszawie „Pierwsze Stowarzyszenie Kompozytorów Polskich" jako autonomiczna sekcja Warszawskiego Tow. Muzycznego. W skład zarządu weszli pp.: Stanisław Niewiadomski, prezes; Ludomir Różycki, wiceprezes; Piotr Rytel i Adam Wieniawski, sekretarze; L. M. Rogowski, archiwista i bibljotekarz; Tadeusz Czerniawski, gospodarz; Witold Maliszewski i Stanisław Kazuro, zastępcy. Uchwalono następujący

REGULAMIN

Sekcji współczesnych kompozytorów Polskich przy Warszawskiem Towarzystwie Muzycznem.

§ 1. Cele Sekcji są następujące: a) dążenie do zdobycia dla muzyki polskiej stanowiska jej należnego w kraju i zagranicą, oraz rozwinięcia odpowiedniej propagandy. b) Wzajemne zbliżenie się oraz pomoc moralna wśród stowarzyszonych kompozytorów polskich.

§ 2. Dla osięgnięcia nadmienionych celów Sekcja obowiązana jest: a) rozpowszechniać jaknajusilniej polską twórczość muzyczną w kościele, w instytucjach koncertowych, teatralnych, pedagogicznych, naukowych jakoteż w domach prywatnych wśród zawodowych sfer muzycznych w kraju i zagranicą. b) Urządzać produkcje muzyczne różnego typu, koncerty i festivale poświęcone muzyce polskiej, odczyty i konkursy. c) Informować społeczeństwo polskie i zagranicę o sprawach muzyki naszej. d) Nawiązywać stosunki ze wszelkiemi stowarzyszeniami, mogącemi ułatwić zadania Sekcji w kraju i zagranicą. e) Wpływać na wydawców w sprawie rozpowszechniania utworów polskich kompozytorów. f) Stać na straży praw autorskich swoich członków, dążyć do udoskonalenia tychże praw i wpływać na zawieranie jaknajkorzystniejszych umów na terenie międzynarodowym.

§ 3. Fundusze Sekcji tworzą się ze stałych wkładek członków, z dochodów koncertowych, oraz z pomocy materjalnej władz, instytucji i osób prywatnych. Funduszami temi Sekcja rozporządza samodzielnie.

§ 4. Członkowie Sekcji dzielą się na rzeczywistych, wspierających i honorowych. Do pierwszych mogą należeć tylko muzycy polscy, uprawiający kompozycję zawodowo, do drugich wszyscy, którzy pragną popierać materjalnie i moralnie rozwój muzyki polskiej. Członkami honorowymi mogą być osoby bardzo zasłużone na niwie muzycznej, na propozycję zarządu mianuje ich ogólne zebranie.

§ 5. Opłata członków rzeczywistych i wspierających wynosi 24 zł rocznie i może być rozłożona na raty. W wypadkach poszczególnych, zarządowi przysługuje prawo częściowego lub całkowitego uwolnienia członków od opłaty. Wszyscy członkowie rzeczywiści muszą być obowiązkowo członkami Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego dokąd wnoszą składki od-

dzielnie. Członkowie honorowi wolni są od opłat. Bilet członkowski daje prawo do bezpłatnego wstępu na wszystkie koncerty i zebrabrania, urządzane staraniem Sekcji.

§ 6. Kandydat na członka rzeczywistego skład deklarację podpisaną przez dwu członków rzeczywistych i uiszczy jednocześnie wpisowe w kwocie 3 zł. Kandydat na członka wspierającego płaci takież wpisowe i składa deklarację podpisaną przez dwu członków bez różnicy kategorji. W obu wypadkach o przyjęciu decyduje zarząd większością głosów.

Wszelkich informacji udziela Zarząd „Sekcji Współczesnych Kompozytorów Polskich" przy Warszawskiem Tow. Muzycznem, ul. Sienkiewicza 8 tel. 33-40 i 207-66.

Tak więc zakończył się ów „narodowców i międzynarodowców" spór. Zakończenie szlachetne i mądre, aczkolwiok spierający się nie zawsze w walce mądrej i szlachetnej taktyki się trzymali. Trudno — „à la guerre comme à la guerre".

W rezultacie jednak każdy został przy swojem zdaniu, co bynajmniej nie przeszkodzi ani jednym ani drugim pracować jaknajusilniej na większą chwałę polskiej Pani Muzyki — a o to chyba wszystkim najwięcej chodzi.

Nie administracyjne przepisy powołają polską twórczość muzyczną do życia, (tak jak i nie carskie dekrety uczyniły to w Rosji, ani regulaminy Societé Nationale we Francji). Pęd twórczy i męskość jego siły pokonywały i pokonują wszędzie i zawsze wszelkie zapory na swej drodze. Tak będzie i w Polsce. Nadszedł czas widocznie, aby polscy kompozytorowie się zrzeszyli i to się też stało. Jest to zatem naturalne zakończenie organicznego procesu wybijania się na powierzchnię narodowego nurtu muzycznego, który sobie chce wyżłobić stałe, szerokie i głębokie łożysko i porzucić wreszcie polski zawadjacko-bohaterski system tryskania oddzielnemi strumieniami-genjuszami, których zawrotny prąd nie użyźnia gleby. Nie jednostkami genjalnemi więc od dzisiaj ma stać polska muzyka, a złączonemi siłami wszystkich. To doda tym średnim i mniejszym siły, pewności i znaczenia, wielkim zaś ułatwi obcowanie z narodem.

KRONIKA

POZNAŃ

Rzucając okiem wstecz na ubiegły sezon muzyczny w Poznaniu możemy być zadowoleni jeśli weźmiemy pod uwagę tak zwane „ciężkie czasy" i ogólny poziom kulturalny miasta. Jeżeli zaś staniemy się nieco bardziej wymagającemi, to zauważymy w naszym ruchu muzycznym sporo ujemnych stron. Powzięty przez orkiestrę operową zamiar dawania stałych koncertów symfonicznych pod samodzielną firmą *Filharmonji poznańskiej* i konsekwentnie pomimo nawału pracy przeprowadzony, godzien jest wysokiego uznania i pochwały. Koncerty te pozatem wykazały na jak wysokim poziomie stoi orkiestra opery poznańskiej. Jedynie nie bardzo jasną stroną tego przedsiębiorstwa była sprawa dyrygentów. Nie było stałego kierownika, a tylko na każdy koncert zarząd Filharmonji zapraszał według swego uznania kogo innego. Taki stan rzeczy w prawdziwej, a nie fikcyjne „filharmonji" byłby nie do tolerowania, ale ponieważ nasza orkiestra (która jest właściwie orkiestra operowa) widząc tę kolosalną lukę jaką powoduje brak koncertów symfonicznych w mieście, dobrowolnie i samowolnie, poświęcając swój wolny od prób operowych czas postanowiła te koncerty symfoniczne jednakże urządzać, to tylko trzeba jej to na dobro zapisać i nie stawiać jej wymagań, jakie się stawia orkiestrze wyłącznie koncertowej (prawdziwej Filharmonji).

Przy graniu osiem razy tygodniowo w operze (w niedzielę dwa przedstawienia), przy częstych i intensywnych próbach, przy pojedynczej obsadzie orkiestra i tak jest przeciążona. Jeśli więc do tego wzięła na siebie ciężar koncertów symfonicznych (stale w niedziele co dwa tygodnie i wtedy orkiestra grała trzy razy w po-

łudnie, po południu i wieczorem to nic dziwnego że traktowała je jako rzecz dodatkową, nie pozwalającą na specjalizowanie się w tym kierunku. Dlatego też myśl zapraszania na każdy koncert innego dyrygenta, aby w ten sposób dać publiczności możność poznania różnych wybitnych kapelmistrzów nie może być potępiana.

Pomimo jednak tych tak bardzo niedogodnych warunków poziom koncertów był bardzo poważny, co wskazuje na wysokie kwalifikacje orkiestry. Czy jednak było słusznem ze strony miarodajnej żądanie dawania osiem przedstawień operowych w tygodniu i wyłączenie z programu teatralnego koncertów symfonicznych, to śmiemy wątpić. Bo jeśli wprowadza się dla urozmaicenia programu przedstawienia czysto baletowe, to dlaczego niemożnaby zaprowadzić na tej samej zasadzie, i wieczorów czysto koncertowych.

Orkiestra stawia trudności! Czyż jednak naprawdę nie można drogą wzajemnych ustępstw dojść do porozumienia, tem bardziej, że koncerty symfoniczne mają pewniejszą frekwencję niż np. balet!

Sezon następny z powodu wielkich ograniczeń, trudności i redukcji nie obiecuje nam lepszego, przeciwnie sprawa koncertów symfonicznych utknie zapewne znów na martwym punkcie.

Koncerty solistów dzięki wadliwym metodom naszych biur koncertowych nie odznaczały się ani porządkiem ani obfitością ani zbytniem powodzeniem. Sposób reklamowania artystów psuje i wprowadza w błąd publiczność, która wreszcie straciła do ogłaszanych przez biura koncertów wszelkie zaufanie.

Jedynie konkretną, pozytywną, wydającą piękne rezultaty była praca w operze. Utarło się już takie stereotypowe zdanie, że dyr. Stermicz jest znakomitym i niesłychanie pracowitym kierownikiem opery. Ale w tem że to wszyscy bezmyślnie powtarzają niema dla niego żadnej pociechy, pozatem, że robi to famę. Ocenić jego pracę należycie mogą tylko ludzie, którzy stoją blisko teatru i którzy z nim razem pracują. Ci niosą jego oddanie, żarliwą chęć postawienia teatru na najwyższym poziomie, ci widzą jego zdolności artystyczne, pedagogiczne i całą jego wiedzę. P o z i o m o p e r y p o z n a ń s k i e j j e s t w y ł ą c z n i e z a s ł u g ą d y r. S t e r m i c z a.

Zasługi jego dla miasta są znaczne. Jest to ogólne zdanie ludzi sądzących innych nie według własnych sympatji czy antypatji, a według rzetelnej pracy i zasług. Dyr. Stermicz jest rzetelnym i dla Poznania ogromnie pożytecznym i zasłużonym pracownikiem, więc niczego prócz poparcia i przychylności nie powinien ze strony miasta doznawać.

Miarą intensywności pracy może być ilość granych różnych oper w sezonie — jest ich 46 w tem kilka operetek.

Teatr miał zapewniony repertuar na półtora miesiąca codziennie co innego. Dyr. Stermicz miał bardzo ponętne plany na przyszły sezon, ale wobec nowych redukcji, zmian personelu i innych miłych rzeczy, zrealizowanie Ariadny czy Janosika Walewskiego czy Tristana będzie napewno uniemożliwiona. Podobno nawet magistrat chce tę szczupłą i przeciążoną orkiestrę jeszcze zredukować. Uwziął się los (a raczej magistraty) na te nasze biedne, trzy teatry operowe w Polsce. (Jugosławia ma ich 10, nie mówimy już o 11 operach malutkiej Czechosłowacji, ale wielko-mocarstwowa Polska nie może utrzymać trzech!)

* * *

Poważniejszy ruch w poznańskich towarzystwach chórowych zaczyna się dopiero budzić. Liczne chóry poznańskie opierające swoją rację bytu jeszcze dotąd na społeczno-towarzyskiej potrzebie, bardzo powoli zwracają się ku właściwemu kierunkowi i zadaniom, jakie ciążą na tego rodzaju towarzystwach. Odczuwa się dotkliwy brak dyrygentów i stąd właściwie ten zastój. Należałoby również pomyśleć o skoordynowaniu i pewnej ewidencji, występów chóralnych, które można byłoby ująć w pewien plan i system, z ogłaszaniem naprzód programu i porządku występów — tak jak ogłaszają swe cykle koncertów inne organizacje muzyczne. W ten sposób ujęta rzecz zyskałaby na powadze planowości, systematyczności i uwypukliłaby dobitnie całą działalność chórów miasta Poznania.

Kronika chóralna.

„Harfa" warszawska (dyr. Lachman) otrzymała na międzynarodowym turnieju śpiewaczym w Haarlemie III nagrodę.

Koncert palestrinowski odbędzie się w Inowrocławiu staraniem złączonych chórów tamtejszych pod kier. *prof. Sobieskiego.*

„Capella Sistina" zjeżdża na szereg koncertów do Polski. Capellą dyryguje obecnie Mr Casimiri, który objął to stanowisko po ustępującym ks. Perosim, słynnym kompozytorze włoskim.

„Faust" Schumanna wykonany został w Paryżu przez chór „la Chorale Française" i orkiestrę Pasdeloup w przepełnionej sali Trocadéro. Rzadko wykonywane to dzieło doznało ze strony publiczności entuzjastycznego przyjęcia. Dyrygował *Rhené Baton.*

Oratorjum Gounod'a „M o r s e t v i t a *w Paryżu.* W kościele „de la Madeleine" wykonane zostało to dzieło, napisane w r. 1885 na festival w Birmingham. Dyrygował syn kompozytora *Jean Gounod.*

„La Croisade des Enfants" (Wyprawa krzyżowa dzieci) Gabriela Pierné wykonano w Paryżu w sali Trocadéro. Oprócz paryskiego chóru mieszanego w wykonaniu wzięło udział 200 dzieci szkolnych. Dyrygował August Renard.

Chór „Smetana" wystąpił z dużem powodzeniem w Paryżu.

Rosyjski Chór Sorokina występował z dużem powodzeniem w Paryżu Szczególne wrażenie wywarło znane „Gospodi pomiłuj" Lwowa, którego efekt polega na miarowem, rozpiętem na długą metę „crescendo i diminuendo. — Następnie podobała się burłacka „Wołga" w opracowaniu Sorokina.

Murzyński zespół wokalny. W Paryżu wystąpił mały zespoł wokalny złożony z pięciorga murzynów (studenci uniwersytetu w Nashville) 2 tenorów, 1 baryton, 1 bas i 1 alt. Zespół ten odznacza się podobno taką jednolitością, pięknem i równością brzmienia, że robi wrażenie nadzwyczajnego jakiegoś instrumentu. Śpiewali przeważnie murzyńskie śpiewy religijne.

SPRAWOZDANIE Z KSIĄŻEK.

Maurice Touzé: Précis de Musique integrale. Tome I: Mélodie, ses lois, son évolution. Paris s a. H. Hérelle et Co. 8°, 82 str.

Autor poświęca I tom swego, zakrojonego prawdopodobnie na większą skalę dzieła, prawom ewolucji i melodji. Zajmuje się nią jednak ze strony tonalnej, z punktu widzenia gamy, którą wyprowadzamy z każdej melodji. Tem też głównie i zasadniczo różni się ta praca od innych, których treścią są również rozważania naukowe praw melodji (n. p. Tocha „Melodielehre", aby ograniczyć się do jednej z nowszych prac, mających być omówionemi w „Przeglądzie"*). Praca Touzé'go jest tak wartościowa, iż zasługuje na szczegółowsze sprawozdanie.

W pracy swej demonstruje Touzé wszystkie rodzaje melodji, od najprymitywniejszych, złożonych z 3 tomów, aż do najbardziej tonalnie skomplikowanych. System swój opiera na budowie kwintowej. Skale podstawowe danych melodyj stara się uzasadnić następstwem różnej ilości kwint, ugrupowanych odpowiednio bądź na prawo, bądź na lewo od tonu centralnego (w danym wypadku „Do"). Teorję swą przedstawia autor także graficznie, za pomocą koła, w którem na stałem miejscu znajdujemy ton centralny, od tego zaś na prawo i na lewo umieszcza na obwodzie koła kwinty, w ilości zależnej od pojawienia się kwint w danej melodji. Zależnie od ilości tych kwint, linja prosta łącząca ostatnie z nich, oddziela coraz większa część koła.

Począwszy od czasów względnie najdawniejszych aż do połowy XIV wieku szczególne znaczenie miała gama trzytonowa, złożona z interwałów kwarty, kwinty i oktawy. Można ją sobie uprzytomnić jako dwie kwinty następujące po sobie: fa-do-sol. Skala złożona z 5 dźwięków, a tworząca następstwo pięciu kwint, dzieli

*) Patrz Nr. 13-14 „Przeglądu", sprawozd. z książek (Przyp. red.).

się według Touzé'go na 5 typów: a) pierwszy zawiera ton centralny na ostatnim miejscu (la bemol-mi bemol-si bemol-fa-Do); b) drugi z tonem centralnym na przedostatniem miejscu (mi bemol-si bemol-fa-Do-sol); c) trzeci z tonem centralnym w środku (si bemol-fa-Do-sol-re); d) czwarty z tonem centralnym na drugiem miejscu (fa-Do-sol-re-la); e) piąty z tonem centralnym na początku (Do-sol-re-la-mi). Zależnie od ilości kwint na prawo na lewo od toniki rozróżnia autor następujące gamy: mollową i moll o słabszym wyrazie („mineur“ i „Peu mineur“) odpowiednie dwie durowe („majeur i „Peu majeur“), oraz gamę neutralną. Gamy majorowe i minorowe nazywa symetrycznemi, różnica zaś polega na wręcz odmiennym wyrazie.

W drugim rozdziale zajmuje się T. gamą djatoniczną, tworzącą następstwo 6 kwint. Podobnie i tu rozróżnia szereg typów. a. 6 kwint na lewo od tonu centralnego (sol bemol-re bemol-la bemol-mi bemol-si bemol-fa-Do); b) pięć kwint na lewo i jedna lewo (re bemo-la bemol-mi bemol-si bemol-fa-Do-sol); c) cztery na lewo dwie na prawo (la bemol-mi bemol-si bemol-fa-Do-sol-re); d) trzy kwinty na lewo, trzy na prawo (mi bemol-si bemol-fa-Do-sol-re-la); e) dwie na lewo cztery na prawo (fa-Do-sol-re-la-mi-si); f) wszystkie kwinty po stronie prawej od tonu centralnego (Do-fa-sol-re-la-mi-si).

W rozdziale trzecim, również poświęconym djatonice, zwraca autor specjalną uwagę na gamy kościelne, starając się je wyjaśnić swą metodą następstwa kwint. Przy końcu podaje Touzé definicję gamy chromatycznej, jako następstwa 12 kwint. — Czwarty rozdział i piąty poświęca szczegółowemu omówieniu gamy chromatycznej. Uznaje dwa źródła jej. Są niemi: a) skala eolska, jako pierwowzór pierwotnej gamy minorowej (do-re-mi bemol-fa-sol-la-si), b) skala lidyjska, z której wyszła gama moll wtórna (do-re-mi bemol-fa-sol-la-si) oraz moll-dur (do-re-mi-fa-sol-la bemol-si). W gamach tych znajdujemy charakterystyczne dla chromatyki interwały.

W rozdziale piątym przechodzi autor nieznacznie do enharmoniki, zastanawiając się nad następstwem: fa diesis-sol bemol. Umieszczone są tu również ciekawe porównania cyklu tonów w układzie kwintowym na obwodzie koła, z cyklem barw ułożonych również na tym obwodzie w następującym porządku: niebieska (wszystkie odcienie) zielona-żółta-czerwona-liljowa. Ułożył je w ten sposób Charles Blanc w pracy p. t. „Garmmaire des arts du dessin“. Pod koniec rozdziału zajmuje się jeszcze Touzé tak ciekawemi zagadnieniami jak atonalność, politonalność i polimodalność, stwierdzając możliwość istnienia dwóch ostatnich. Co do atonalności, zauważa autor, że jest pojęciem względnem, gdyż wielką rolę odgrywa tu chromatyka, umożliwiająca oznaczenie tonacji danej kompozycji, względnie różnych tonacyj dla różnych ich części (w kolejnem następstwie). W rozdziałach szóstym i siódmym (ciągle wychodząc z chromatyki) przechodzi autor do enharmonji, rozszerzając tem samem następstwo kwint od dwunastu do ośmnastu.

Praca Touzé'go zawiera bardzo wiele przykładów nutowych. Znajdziemy tu okazy melodyki etnicznej, jak pieśni ludowe mongolskie chińskie, japońskie, szkockie, irlandzkie, dalej — przykłady z dzieł dawnej muzyki (Adam de la Hale i Josquin Deprés), następnie z dzieł Bacha Glucka, Beethovena, Mozarta, Szuberta, Meyerbeera. Licznie oczywiście jest reprezentowana muzyka francuska (C. Franck, Chausson, Duparc, Fauré, Debussy i Florent Schmitt).

Przybywa więc francuskiej muzykologji nowa cenna praca, niejako pendant do wspaniałego studjum Gandillot'a „Essai sur la game“, 1906, opierającego się jednak na innych kryterjach (górne tony). Wogóle francuska nauka wydała w ostatnich czasach kilka cennych studjów z zakresu ścisłej teorji; dość wspomnieć o pracach Anciaux, Britt, Boutroux, Marmier, Vinée i in. Są one, podobnie jak praca Touzé'go mimo całej naukowej ścisłości napisane jasno i przekonywująco, a nie mniej tak interesująco, że udzielają wiele pobudek myślowych. Dodać tu należy jeszcze prace belgijskie, głównie Gilsona, o których innym razem będzie mowa.

Pierwszy tom dzieła Touzé'go zapowiada bardzo wiele.

Marja Szczepańska, Lwów.

Wiadomości bieżące.

Portret I. J. Paderewskiego maluje obecnie bawiący w Morges, słynny malarz hiszpański *Zuloaga*.

*

Marcel Dupré jeden z najwybitniejszych wirtuozów organowych doby dzisiejszej, po wielkiem turnée amerykańskiem wrócił do Paryża i wystąpił z koncertem w Trocadéro. Wirtuozowska gra i mistrzowskie opanowanie instrumentu wywarły wielkie wrażenie, lecz najwyższy podziw wywołały zdolności improwizatorskie koncertanta. Marcel Dupré jest mistrzem improwizacji.

Sześciu z obecnych na sali muzyków francuskich (Widor, Paul Dukas, Ravel, Pierné, Raband i Honegger) dało tematy, z których Dupré zaimprowizował symfonję organową, złożoną z czterech części. Pod względem formalnym improwizacja ta nosiła wszelkie cechy dokładnie przemyślanej i przeprowadzonej kompozycji z expozycją, przeprowadzeniem, repryzą, pasta-Cagliami (10 warjacji); fugą, zmianami rytmicznemi tematów, łączeniami ich i t. p.; to wszystko na wspaniałej. konwie kontrapunktycznej. Improwizacja ta była tryumfem koncertanta. Dupré pragnie wskrzesić na nowo stary i tak szlachetny zwyczaj improwizacji, ale nie tej bezmyślnej i niekształtnej plątaniny dźwięków którą dziś tyle osób pod nazwą improwizacji uprawia; jemu chodzi o wprowadzenie w życie sposobu improwizowania, opartego nie na ścisłych zasadach formalnych i gruntownej zasad tych znajomości. Sztuka improwizacji tak pojęta była dawniej przedmiotem długich i planowych studjów, była bezwzględnie wymagana od organistów i od innych instrumentalistów. (Improwizacje i uzupełniania melodji u instrumentalistów i śpiewaków w XVII i XVIII w. w., albo publiczne improwizacje pianistów na koncertach zadane, albo znane (np. z ulubionych oper) tematy w XIX w.) W sztuce organistowskiej improwizacja odgrywała i odgrywa niezmiernie ważną rolę, to też nawrót do pielęgnowania tej tak zaniedbanej dziś w muzyce dziedziny — szczególnie u organistów — jest wprost koniecznością.

„Le Monde Musical“ podaje facsimile wszystkich danych do improwizacji tematów.

*

Festival pani Coolidge w Paryżu. Znane są od roku 1918 konkursy kompozytorskie jakie zainicjowała bogata amerykanka p. Coolidge w swej ojczyźnie. Konkursy te gdzie autor dzieła nagrodzonego pierwszą nagrodę otrzymuje 1000 dolarów. Ponieważ dotychczas ani jedno francuskie dzieło nie otrzymało nagrody w Ameryce, p. Coolidge urządziła fistival muzyki kameralnej w Paryżu, zamówiwszy przedtem u Maurice'a Ravela specjalnie na ten festival utwór kameralny, który został istotnie wykończony i wykonany. Nazywa się „chanson madécasse“ i jest napisane na sopran, flet, wiolonczelę i fortepjan. Dzieło miało na festivalu tak znaczne powodzenie, że musiano je w całości powtórzyć. Pozatem wykonano interesujący utwór *Malipiero* p. t. „Stornelli et ballate“ napisany na kwartet smyczkowy i *Goossens'a* sekstet.

*

Opera lwowska będąca igraszką w rękach radnych miejskich, ma być wreszcie utrzymana przy życiu. Dyrektorem teatrów miejskich, a więc i opery jest p. Barwiński, art. dramatyczny! Opera poznańska przechodziła nie mniej przykry kryzys.

*

Festival Muzyki Polskiej w Paryżu spotkał się z wielkiem i prawdziwem uznaniem tak ze strony fachowej krytyki jak i publiczności.

*

NOWE WYDAWNICTWA.

NUTY.

UTWORY CHÓRALNE.

Ludomir Różycki: Wiosna, na chór miesz. à cap.
Kołysanka ludowa „ „
Pieśń żeglarzy „ „

Dobrą myśl napisania kilku utworów chóralnych powziął Ludomir Różycki. Trochę innych myśli, odmiennego stosunku do muzyki chóralnej, innego sposobu wysławiania się niż to zwykli czynić przysięgli dostawcy produktów

chóralnych bardzo dobrze zrobi literaturze chóralnej i nieco ją odświeży.

Szkoda tylko że tak mało Różycki do niej na razie wniosł; miejmy nadzieję że jeszcze przybędzie.

Wobec tej stereotypowości faktury i zamszałości środków jakiemi zwykli operować kompozytorowie chóralni — rzekomo dla tego, że możności tak ograniczone — sposób pisania Różyckiego wyda się niektórym zupełnie nie wokalnym, traktującym głosy ludzkie jako instrumenty. Takich zdań, zwłaszcza pomiędzy dyrygentami naszego związku nie braknię napewno

Daleki jestem od dopatrywania się w utworach Różyckiego jakiegoś modernizmu czy nowości środków. — Czy najmniej są to rzeczy pisane zupełnie skromnemi środkami, o inwencji nie wyróżniającej się niczem osobliwem, gładkie i dobrze się układające. Jednak ta odmienność którą się odznaczają w porównaniu z krążącą literaturą chóralną, polegająca na tem że wziął się do napisania pieśni człowiek, który z daleka stoi od profesjonalizmu chórowego i od tej małej zakwaski, którą ten profesjonalizmu wytwarza — ta właśnie odmienność stylu człowiekaj myślącego kategorjami ogólno-muzycznemi, a nie wyłącznie tylko jakiemiś specjalnie chórowem' wyda się niektórym rażącą i niechóralną. Po woli jednakowoż i my będziemy musieli dążyć do dorównania kroku innym, którzy nad niechórowością i niewykonalnością utworów nie takich jak te o których mowa, ale istotnie przedstawiających bardzo poważne trudności i wątpliwości przeszli do porządku dziennego.

Nie trzeba oczywiście podkreślać, że główna wartość utworów Różyckiego polega nie na ich odmienności, lecz na zawartości muzycznej, zresztą bardzo dla ich autora charakterystycznej: charakterystyczny koloryt harmonijny płynność melodji, dobrze brzmiąca homofonja, dosyć wysokie wymagania pod względem efektów dynamicznych duża swoboda i różnorodność kadlucji.

„Wiosna“ jest najprostszą w układzie, nawet nieco zanadto popularną i zdawkową w melodji i rytmie. „Kołysanka“ ma dużo wdzięku melodyjnego trochę prostego i ładnego kontrapunktu na wytrzymanej kwincie w basie w pierwszej i trzeciej części i dziecinnej prostoty w melodji i harmonji części środkowej. Ogólne brzmienie znakomite.

„Pieśń żeglarzy“ o poważnym, szerokim, homofonicznym układzie części pierwszej z masywnemi brzmieniami i nieznaczną chromatykę — w drugiej, o typowym dla Różyckiego ruchu melodyjnym z fausbourdonowym prawie towarzyszeniem na tle rzadko zmienianego, stałemi synkopami urozmaiconego basu. Część trzecia da Capo. Wszystkie trzy utwory mają tę samą formę: jako część trzecia powtrórzenie pierwszej.

Kazimierz Garbusiński — utwory religijne.

Wszystkie wymienione w Nr. 12 Przegl. Muz. kompozycje kościelne p. Garbusińskiego noszą wzpólne i bardzo wyraźne cechy, właściwe talentowi autora. Do cech tych należy zamiłowanie do roboty kontrapunktycznej i znaczna swoboda we władaniu tą techniką, wybitnie nie podmiotowy (objektywny) wyraz inwencji i wynikająca stąd pewna sztywność i chłód w melodyce i zimna, obojętna prawidłowość formy.

Wyraźnie dodatnią stroną melodyki Garbusińskiego jest jej niebanalność; zawsze poważna i szlachetna (mogłaby nawet niekiedy być więcej uczuciową) nadaje całej jego twórczości wybitnie indywidualne rysy. Władanie dużą techniką kompozytorską, doskonała znajomość i poczucie form stawią go w rzędzie poważnych polskich kompozytorów (nie tylko kościelnych). Pewna monotonja barw tak harmonicznych jak i orkiestrowych jest jego rysem indywidualnym, którego nie podkreślam bynajmniej w znaczeniu ujemnem, lecz jako rys charakterystyczny.

Lwią część twórczości Garbusińskiego stanowią dzieła o treści religijnej: oratorja, msze, pieśni kościelne i t. d. Poważniejsi polscy kompozytorowie unikają tych form, zostawiając otwarte pole różnym minorum gentium kompozytorom i przeważnie niemieckiemu importowi, również podłej proweniencji.

To też wszelki poważniejszy objaw twórczości na tem polu u nas należy witać z radością i popierać go ze wszystkich sił.

Chóry kościelne w Polsce, oprócz tego, że stoją na przeraźliwie marnym poziomie, a jeszcze z lubością wyśpiewujące najprzeróżniejsze, zakazanego typu mszydła i inne ofertorja od pana Pusteta z Regensburga, powinny zwrócić swe oblicza ku utworom polskim, zachęcać kompozytorów polskich do pisania mszy, wykonywać je, popierać, obudzić jednem słowem poważniejszą twórczość na tem polu.

Jeżeli będzie pobyt, to się i nakładca znajdzie — jeśli będą wydawali nakładcy, to i kompozytorowie będą raźniej tworzyć. Skończyć wreszcie z tem zalewem i przemocą regensburską — stworzyć swoją literaturę kościelną. Równocześnie postawić chóry kościelne na należytym poziomie — nie robić z kościoła jakiegoś przedsionka teatralnego, gdzie może się bezkarnie „popisywać“ jakaś zapoznana primadonna czy „bohaterski“ tenor, którychby z teatru wygwizdali więc do kościoła idą zaspokajać swoją żądzę sławy, śpiewając bezkarnie np. modlitwę z Tosci (autentyczne — w Krakowie) i t. p. repertuar.

To samo dotyczy różnych solistów na instrumentach, to samo dotyczy i organistów wygrywających Bóg wie co za okropności podczas nabożeństwa.

Gdzie jest śpiew gregorjański, gdzie jest ta niezgłębiona w swej religijności i kościelności polifonja starych mistrzów obcych i *polskich*. Zastępuje się ją arjami z Fausta, Tosci, śpiewa się jakieś podejrzanego pochodzenia i znaczenia „modlitwy“, robi się jednem słowem z kościoła lokal gdzie można urządzać jakies amatorsko-teatralne popisy. A żeby to chociaż było wykonywane w jakiś możliwy sposób — żeby chór przynajmniej był jako tako zaśpiewany i wiedział co to znaczy śpiew chóralny.

To niesłuchane zaniedbanie w jakiem się znajduje muzyka kościelna w Polsce — dzięki karygodnej wprost obojętności i ignorancji duchowieństwa — powinno pobudzić muzyków polskich do przeciwdziałania. Stosunek muzyków kościelnych do kościoła powinien być uregulowany drogą ustawodawczą, a wtedy z pomocą i opieką rządu powinien powstać Instytut Muzyki Kościelnej, któryby się zajął szerzeniem prawdziwej kościelnej kultury muzycznej i opiekował polską twórczością religijną. Są to na razie pia desideria i napewno vox in deserto; w imię jednakże bogatszej i lepszej przyszłości kultury muzycznej w Polsce nie należy się zrażać i pokładać rąk.

PISMA.

M u z y k a. Warszawa Nr. 6 *Wieniawski*: Stowarzyszenie kompozytorów polskich. *J. Suk*: O muzyce narodowej. *E. Młynarski*: Zadania propagandy zagranicznej. *Béla Barlók*: U źródeł muzyki ludowej. *Cezary Jellenta*: Idee muzyczne Norwida. *Al. Cylkow*: Istota barw tonacyjnych. *César Saerchinger*: Co to jest jazz-band?

Dodatki ilustrowane. Zbiór głosów prasy paryskiej o polskim festivalu. Dodatek nutowy: „Canzona“ Opieńskiego z muzyki do sztuki „Legenda Miłości“ Katerwy.

R y t m. Warszawa Nr. 17. *Cer. Jellenta*: Żródła siły i źródła słabości. *L. M. Rogowski*: W jedności siła. *Dr. Ernst*: Metody i Rezultaty (d. c.) *Elektrowicz*: W odpowiedzi Karolowi Szymanowskiemu. *(K.)*: „Metodyka nauczania śpiewu w szkole ogólnokształcącej“ (krytyka książki pp. Baranowskiej, Borowej i Wierzbickiej) Dział organizacyjno-sprawozdawczy. Nr. 18. *Górzyński:* Namysłowski w Ameryce. *W. El.*: Polska kapela ludowa prof. Stanisława Kazury. Dział organizacyjno-sprawozdawczy.

M u z y k a i ś p i e w. Kraków, Nr. 51. *H. P.* Muzyka kościelna doby obecnej. Tekst do psalmów Gomółki XLIII. i XLIV. *ks. Kazytowski*: Veni creator. *Felix Sachse*: Naukasolfeggia, a średniowieczne tonacje kościelne (artykuł domagający się szerszego uwzgl. w nauczaniu muzyki dawnych tonacji kościelnych i wskazujący na korzyści stąd płynące. Literatura muz. Dział Związku naucz. śp. i muz. *Leńczyk*: Szkolna lektura muzyczna. Ocena. Dodatek muzyczny: dwa psalmy Gomółki i szereg popularnych pieśni w różnych układach. Nr. 52. *Ludomir Różycki:* O polską muzykę (artykuł przedrukowany z Kurjera War-

szawskiego). Tekst do psalmów Gomółki: XLV. i XLVI. *Gralski*: Polska muzyka i śpiew w kraju i zagranicą. Festival muzyki współczesnej w Pradze. I. Wojewódzki zjazd śpiewaczy w Kielcach. Dzieje wirtuozostwa. *Dziuban*: Towarzyzzenie organów przy śpiewie. Drobne wiad. i inform. Dodatek muz.: dwa psalmy Gomółki i kilka piosenek ludowych.

Nuta Polska, Katowice Nr. 3 i 4. *Ks. Dr. Fr. Harazim:* Muzyka kościelna i inne sztuki piękne w kościele Katolickim. *Pampuch*: Zaduma o dawnej pieśni wojackiej na śląsku. Nasza bolączka (dok.). Szereg drobnych wiad. i inform. Dodatek nutowy: mel. śląskie w opr. St. Szlązaka.

Dalibor. Praga Nr. 10. *Dr. Fiala*: Ponámky k dějinam obrozenske pisně. Sprawozdanie z teatrów, koncertów, nut, książek i drobne wiad. Nr. 11. *Dr. Bälthasar:* Jeden z mnohých. Sprawozd. jak wyżej. Dodatek muz. pieśń „Svetea" Ol. Polioki.

Listy Hudebni Matice. Praga Nr. 10 *Dr. Novak*: Vyvaj a krise ideovosti. *Vomacka*: K festivalu. *D' Patera*: Tomaškovy oslavy ve statni konservatoři hudby v Praze. *Dr. Kose*: Socialni poměry hudebniku. Z hudebniho života.

Zjednoczenie polskich Związków Spiewaczych.

(Pod tą rubryką umieszczamy wiadomości z działalności Związków i Kół śpiewaczych. Komunikaty należy nadesłać pod adresem „Przeglądu Muzycznego" do biura Związku Wielkopolskiego, Poznań ul. Półwiejska 35.

Redakcja.

Pokłosie Zjazdowe!

Uwaga: Ocenę sędziów dla chórów wielkopolskich podawać będziemy odtąd w przeciętnej t. j. uzyskaną sumą punktów podzieloną przez liczbę sędziów. *Zarząd Główny.*

Z biura Związku.

Pokwitowanie.

Wstępne zapł.: Maciejewo, Krzyżowniki, Janówiec, (Lutnia). Składkę za rok 1924 zapł.: Gniezno (Chór Farny) 43,50, Grębów 19,00

Składkę za rok 1925 zapł.: Puszczykowo 25, Przement 46, Bydgoszcz-Harm. 40, Września (Mon) 20, Miłosław 25, Junikowo 11, Rozdrażewo 30, Czarków-Nocław 37,50, Bojanowo 38, Pleszew 50. Zielonawieś 25, Janikowo 59,50, Wyrzysk 17, Mątwy 20,50, Baranów 27,50, Łopienno 11,50, Ryczywół 22, Cniezno Chór Farny 23,50, Swarzędz 54, Połajewo 39, Nakło 61,50, Żerkow 20, Czarnków 33, Wągrówiec 48, Janówiec 25, Miasteczko 23, Koronowo 29, Pakosław 15,50, Winiary 21, Żnin (Koło) 62,50, Pniewy 31,25, Kobylin 30, Środa 60, Borek 30, Poznań (Hasło) 16, Paterek 17,50, Pobiedziska 18, Leszno Demb. 80, Śmigiel 71,50, Grębów 20, Poznań Dzwon Zygm. 22, Budzyń 12,50,

Razem dotąd 95 Kół — a reszta?

Udział ze zjazdów tegorocznych wpł.

Okręg XIII — 75 zł.
„ IV — 100 zł.

Za Zarząd Główny
Barwicki.

Zjazd Okręgu I (Poznańskiego) połączonego z jubileuszem „Harmonji" odbędzie się w niedzielę, 8 listopada według następującego programu:

- 7^{30} Zbiórka delegatów, gości i zespołów w IV Szkole Wydziałowej;
- 7^{45} Uroczyste nabożeństwo w kościele Matki Boskiej Bolesnej;
- 9^{15} Pochód do Auli Uniwersyteckiej;
- 9^{45} Uroczyste posiedzenie i otwarcie zjazdu w Auli Uniwersyteckiej;
- 11^{30} Zawody śpiewacze chórów Okręgu I i gości;
- 17^{00} Koncert zbiorowy złączonych i nagrodzonych chórów w Auli Uniwersyteckiej;
- 19^{30} Wspólna herbatka;
- 21^{00} Bal.

Na zjazd zapraszamy uprzejmie bratnie zespoły i z poza Okręgu I, temwięcej, że zjazd ten zapoczątkuje reformę zawodów śpiewaczych.

Chóry zamierzające uczestniczyć w zawodach winny przygotować następujące pieśni:

a) na chór męski „Sztandary Polskie w Kremlu“ W. Lachmanna, „Gaude Mater“ G. Gorczyckiego, „Nasza Hanka“ W. Żeleńskiego.

b) na chór mieszany „Madrygał“ F. Nowowiejskiego, „Pojedziemy na gon“ W. Raczkowskiego, „Czegoś taki smutny“ W. Raczkowskiego.

c) na chór żeński „Oczepiny“ St. Kwaśnika, „Po ślubie“ St. Kwaśnika, „Ruta“ St. Kwaśnika,

Pieśń konkursową wylosuje się na generalnej próbie. Prócz pieśni konkursowej może każdy chór zaśpiewać 1. pieśń dowolną, nie podlegającej ocenie sędziów.

Zgłoszenia prosimy nadesłać do 1. października pod adresem S. Kaczmarek, ul. Wyspiańskiego 11.

Zarząd Okręgu I:
I. Kaczmarek. A. Marszałek.
Komisja Jubileuszowa:
St. Hartmann. F. J. Bzdęga.

Zjazd Okręgu II-go w Kostrzynie 21 czerwca 1925.

Mimo niepogody Zjazd udał się bardzo dobrze. Na 15 Kół należących do Okręgu 13 brało czynny udział — rezultat popisów zupełnie zadawalniający; chóry ogólne przygotowane jak rzadko. Uznanie tak Zarządowi Okręgowemu jak poszczególnym Kołom. Był to jeden z najlepszych tegorocznych Zjazdów. Udział publiczności słaby — a szkoda bo piękne popisy Kół warte były by ich posłuchać; władze miejskie z p. burmistrzem na czele okazywały wiele życzliwości i poparcia Zjazdowi.

W y n i k i p o p i s ó w:

	chór męski	mieszany	żeński
Żabikowa Kól.	(75) 25 p.	(84) 28 p.	(67) $22^1/_3$ p.
Ławica		(70) $23^1/_3$	
Puszczykowo		(65) $21^2/_3$	
Kostrzyn	(41) $13^2/_3$	(63) 21	(50) $16^2/_3$
Główna	(46) 15	(57) 19	(43) $14^1/_3$
Swarzędz	(52) $17^1/_3$	(55) $18^1/_3$	(54) 18
Starołęka		(53) $17^2/_3$	(37) $12^1/_3$
Chór	męski	mieszany	żeński
Żabikowo (Stare)	(44) $14^2/_3$	(49) $16^1/_3$	(38) $12^2/_3$
Junikowo		(46) $15^1/_3$	
Winiary	(51) 17	(44) $14^2/_3$	(62) $20^2/_3$
Tarnowo		(35) $11^2/_3$	
Mrowino		(32) $10^2/_3$	
Żegrze		(32) $10^2/_3$	

Sędziowie: W. Raczkowski, St. Kwaśnik, Irząbek.

Zjazd Okręgu XII-go w Rydzynie 21. 6.25.

W starej historycznej Rydzynie (ks. ks. Sułkowskich) odbył się Zjazd Okręgu XII-go, który stanowczo do najlepszych tegorocznych Zjazdów zaliczyć trzeba. Mimo niepewnej pogody publiczność miejscowa z p. burmistrzem na czele dopisała zupełnie. Organizacja Zjazdu dobra — chóry ogólne pod batutą prof. R. Lubierskiego przygotowane i wykonane sumiennie. Popisy poszcz. Kół z małemi wyjątkami bardzo dobre.

W y n i k p o p i s ó w:

Chór	męski	mieszany	żeński
Leszno Dembiński	(84) 28 p.	(92) $30^2/_3$ p.	(84) 28 p.
Leszno Chopin	(78) 26	(85) $28^1/_3$	(93) 31
Osieczna	(66) 22	(63) 21	
Poniec Harfa		(62) $20^2/_3$	
Długie Stare		(61) $20^1/_3$	
Poniec (Koło)	(42) 14	(61) $20^1/_3$	(59) $19^2/_3$
Rydzyna		(61) $20^1/_3$	
Przement	(60) 20	(61) $20^1/_3$	(71) $23^2/_3$
Bukówiec	(61) $20^1/_3$	(50) $16^1/_3$	
Z poza Okręgu:			
Kościan Arion	(90) 30 p.		
Kościan Moniuszko		(71) $29^2/_3$ p.	(76) $24^2/_3$ p.
Bojanowo		(67) $22^1/_3$	

Sędziowie: Dr. H. Opieński, ks. E. Kasior, K. T. Barwicki.

Zjazd Okręgu VI-go w Raszkowie 5. 7. 25.

Zjazd w Raszkowie z powodu niepogody ucierpiał bardzo tak, że nawet popisy musiano przerwać i przeprowadzić się do sali w pobliskiem Pogrzybowie. Zjazd sam był dobrze zorganizowany i popisy zadawalniające — chóry ogólne mieszany i żeński dobre — męski słabszy. Władze nasze (starosta, burmistrz) jak i obywa-

telstwo Raszkowa okazało szczere zainteresowanie i życzliwość.

Podpadała nieobecność Kół „Moniuszki“ z Ostrowa i Skalmierzyc.

Wynik popisów:

	męski	mieszany	żeński
Ostrów Tow. Śpiewu		(96)-32 p.	—
Raszków		(80) $26\frac{2}{3}$ „	—
Ostrów Wanda		(73) $24\frac{1}{3}$ „	—
Odalanów		(71) $23\frac{2}{3}$ „	(72) 24 p.
Krępa		(70) $23\frac{1}{3}$ „	—
W. Wysocka	(64) $21\frac{1}{2}$ p.	(56) $18\frac{2}{3}$ „	—
Pogrzybów		(58) $19\frac{1}{3}$ „	—
Czekanów		(52) $17\frac{1}{3}$ „	—

A więc tylko 1 koło zdobyło się na występ chóru męskiego!

Sędziowie: Van Roy, A. Banaszak ks. Małecki.

Zjazd Okręgu IX-go w Dubinie 5. 7. 25.

Mimo niepogody — deszcz padał cały dzień — Zjazd się odbył ku zadowoleniu. Chóry ogólne dość dobre — popisy wykazują postęp — lecz publiczność nie dopisała. Zjazd odbył się bez orkiestry, gdyż wojskowa ork. w ostatniej chwili odmówiła i mimo starań prezesa okr. ks. Kasiora — musiano się zadowolić na estradzie fortepianem.

Organizacja dobra — współpraca tak Zarządu okręg. jak miejscowego koła zasługują na uznanie.

Wynik popisów:

	chór mieszany	męski	żeński
Bojanowo	(78)26 p.	(55)$18\frac{1}{3}$p.	(82)$27\frac{1}{3}$
Miejsko Górka	(77)$25\frac{1}{3}$	(71)$23\frac{2}{3}$	—
Sarnowa	(72)24	(67)$22\frac{1}{3}$	—
Rawicz Dembiński	(69)23	(76)$25\frac{1}{3}$	(63)21
Jutrosin	(60)20	—	(50)$16\frac{2}{3}$
Dubin	(59)$19\frac{2}{3}$	(49)$16\frac{1}{3}$	—
Rawicz Jutrzenka	(54)18	(50)$16\frac{2}{3}$	—
Smolice	(42)14	(52)$17\frac{1}{3}$	—
Z poza Okręgu:			
Kobylin	(70)$23\frac{1}{3}$	(67)$22\frac{1}{3}$	(58)$19\frac{1}{3}$
Szkaradowo	(44)$14\frac{2}{3}$	—	—

Sędziowie: Cz. Czypicki, Ks. Kasior ks. Guzikowski.

Zjazd XV. Okręgu w Wronkach 5. 7. 25.

Mimo niepogody udział publiczności liczny — nastrój bardzo poważny; podpadał udział władz, ziemiaństwa i duchowieństwa. Zjazd sam bardzo słaby — bo na 9 kół należących do Okręgu tylko 5 brało czynny udział!

	męski	mieszany	żeński
Szamotuły	20	$21\frac{1}{3}$	18
Wronki	6	21	21
Sieraków	$15\frac{2}{3}$	$19\frac{1}{3}$	—
Oborniki	17	$15\frac{2}{3}$	—
Wieleń	—	15	—

Sędziowie: K. Bojarski, F. Nowowiejski, H. Jordanówna.

Zjazd Okręgu 21-go w Bydgoszczy 5. 7. 25.

Zjazd w Bydgoszczy należy bezwarunkowo do najlepszych tegorocznych Zjazdów. Chóry silne, karne i dobrze przygotowane. Chóry ogólne sumiennie przygotowane — odśpiewane w tempie za szybkiem (Powitania słońca) straciły na wrażeniu ogólnem.

Niestety pogoda nie dopisała — stąd też udział Publiczności nie był tak liczny jak to zwykle w Bydgoszczy bywało; niezrozumiałem jest, *że w tym samym dniu* również i Sokoli mieli w Bydgoszczy zlot okręgowy. Po uroczystej mszy św. odbyła się generalna próba chórów ogólnych — poczem o godz, 1-ej w poł. odbyły się w teatrze miejskim popisy konkursowe i to na chór męski „Ach biada mnie“. Pieśn śląska w opracowaniu Wiechowicza: — na mieszany chór „Jak ja ciebie“... również pieśn ludowa śląska. Jakkolwiek wybór pieśni nie nazwałbym zbyt szczęśliwym — to jednak szczere uznanie tak Zarządowi Okręgowemu jak wszystkim Druhom Dyrygentom za zapoczątkowanie popisów w myśl reformy naszych Zjazdów zapowiedzianej przez Dyrektora Związkowego dh. Raczkowskiego.

Popisy te przyniosły wyróżniającym się Kołom piękne premie. O 4-ej rozpoczął się koncert i popisy Kół w ogrodzie strzeleckim — z udziałem bratnich Kół tj. Lutni z Torunia Nakła, Halki z Wyrzyska a przedewszystkiem Lutni z Włocławka.

Jedyną nagrodę „wędrowną“ zdobyła Halka Bydgoszcz — wyróżniły się: Włocławek „Sieradzkie wesele“ — Toruń „Grób Wikinga“ Prócz tego postęp ogromny wykazały; Solec

Wyrzysk, Bydgoszcz (Moniuszko, Harmonia, Kolejarze) i Szubin.

W y n i k p o p i s ó w:

Z pieśnią konkursową w Teatrze M.		Dowolne popisy w ogrodzie:	
Halka	26 2/3 p.	Bydgoszcz Halka	29 2/3 p.
Bydg. Harmonia	23 2/3	Solec	28
Solec Dzwon	22 2/3	Bydg. Moniuszko	25
Bydg. Kolejarze	22 1/3	Bydg. kolejarze	24 2/3
Szwederowo	19 2/3	Szubin	24
Bydg. Moniuszko	19	Bydg. Harmonja	23 2/3
Bydg. Harmonia (męski)	18	Bydg. św. Wojciech	21
Szubin	17 2/3	Bielawki	20 2/3
Bielawki	17 1/3	Bydg. Harmonja (męski)	19 1/3
Bydg. św. Wojciech	17	Szwederowo	17 2/3
Fordon	16 2/3	Bydgoszcz Dzwon	17
Bydg. Dzwon	16 2/3	Mąkowarsk	14
Szwederowo (męski)	13 2/3	Brzoza	13 2/3
Mąkowarsk	13	Fordon	13 1/3
Brzoza	9		

Z poza Okręgu:

Włocławek	29 2/3 p.
Toruń	26 2/3
Wyrzysk	26 2/3
Nakło	19 2/3
Bydgoszcz Drukarz	18 2/3
Nakło (męski)	18

Sędziowie: J. Bojanowski, M. Karaśkiewicz, K. T. Barwicki.

Zjazd Okręgu V-go w Sławoszewie 12. 7. 25.

Zjazd odbył się przy pięknej pogodzie to też mimo nie wygodnego położenia Sławoszewa (brak kolei) publiczność dopisała. Organizacja dobra — choć podpadał brak udziału Koźmina i Witaszyc. Uznanie Kotlinowi — który po kilkaletniej wegetacji wystąpił z licznym karnym i dobrze przygotowanym chórem.

W y n i k p o p i s ó w:

	Chór męski	mieszany	żeński
Pleszew	31 2/3 p.	30 2/3	24 1/3
Jarocin	27	28 1/3	—
Kotlin	20	—	—
Żerkow	18	16 2/3	—
Wilkowyja	17	—	—
Sławoszew	—	20	—

Sędziowie: ks. Kasior, T. K. Bartkiewicz J. Soja.

Związek Stowarzyszeń Muzyczno-Śpiewaczych Województwa Kieleckiego.

Do pp. Nauczycieli muzyki i śpiewu w Szkołach Średnich i Powszechnych, Organistów, Dyrygentów chórów oraz Miłośników muzyki i śpiewu!

ODEZWA

Wielkie skarby melodji ludowych w Województwie kieleckiem nie są jeszcze wykorzystane. są nieznane szerszemu ogółowi, a nawet giną, wypierane przez wkradające się do naszych wsi modne piosenki i tańce. Obowiązkiem naszym jest strzedz, by wśród naszych pól i lasów nie zamilkła *polska* piosenka, tak miła dla ucha i droga sercu; nie możemy pozwolić, by zalała nas fala obcych melodji, nieodpowiadających duchowi polskiemu, częstokroć pozbawionych wszelkiej wartości *artystycznej* i deprawujących pojęcie o pięknie tonu.

Związek Stowarzyszeń Muzyczno-Śpiewaczych Województwa Kieleckiego, wykonywając jedno ze swych zadań kultywowania pieśni rodzimej zwraca się niniejszem do wszystkich, którzy rozumieją głębokie znaczenie tego rodzaju akcji, by korzystając z pobytu na wsi w czasie tegorocznych wakacji, rozpoczęli już zbieranie pieśni ludowych; podajemy przytem następujące ogólne wskazówki:

Zbierać należy wszystkie wogóle melodje, a więc religijne, taneczne, śpiewane przy pracy, obrzędowe i t. d., mniej lub więcej charakterystyczne dla danej okolicy, bez względu na ewentualną ubogość formy lub prymitywność tekstu słownego albo też brak zupełny słów. Notować melodje należy według ogólnego systemu nutowego z dołączeniem tekstu słownego danej piosenki. O ile melodja była graną, należy zaznaczyć, na jakim instrumencie.

Przy notowaniu usłyszanej melodji, należy zwracać uwagę na jej właściwości tonalne, miarę taktu, rytmikę i tempo i oddać wiernie bez wprowadzania jakichkolwiek zmian przez zbieracza. Ważną rzeczą jest należyte podanie wszelkich ozdobników nie wyłączając nawoływań, nahukiwań, zawodzeń i t. p.

Kto nie zdoła notować melodji za pomocą nut, niech przynajmniej zbiera teksty słowne piosenek.

Zebrane melodje prosimy nadsyłać począwszy do miesiąca sierpnia br. do Zarządu Związku Stowarzyszeń Muzyczno-Śpiewaczych Województwa Kieleckiego pod adresem: W. Kamiński, Kielce, Państw. Sem. Naucz., przyczem na każdej kartce z zanotowaną melodją należy umieszczać nazwisko i adres oraz zawód zbieracza, datę uchwycenia melodji, miejscowość t. j. wieś i powiat w którym melodję tę usłyszano, oraz w jakich okolicznościach i jak często jest śpiewaną przez lud, czy piosnkę tę śpiewają mężczyźni czy kobiety, o ile możności nazwisko i wiek grajka czy śpiewaka lub śpiewaczki.

Otrzymane materjały przyczynią się do wzbogacenia śpiewników ludowych, a przesłane wybitnym kompozytorom polskim posłużą jako motywy do opracowania utworów muzycznych, a w szczególności piosenek dla chórów szkolnych i włościjańskich. Całość złoży się więc na wzbogacenie rodzimej twórczości artystycznej z zakresu muzyki i śpiewu. Oryginalne kartki otrzymane od zbieraczy zostaną zebrane w album i złożone w Muzeum Krajoznawczem.

Bliższe i wyczerpujące wyjaśnienia znajdą zainteresowani bliżej sprawą zbierania melodyj ludowych w Nr. Nr. 1 i 2 z r. 1925 dwytygodn. „Przegląd Muzyczny“ wychodzącego w Poznaniu (ul. Półwiejska 35) cena egz. 1 zł., w artykule prof. Uniwersytetu J. K. we Lwowie dr. Adolfa Chybińskiego p. t. „Wskazówki zbierania melodji ludowych“, oraz w artykule tegoż autora p. t. „W sprawie regjonalizmu muzycznego w Polsce“ zamieszczonym w „Pamiętniku I-szego Wojewódzkiego Zjazdu Śpiewaczego w Kielcach“, który wysyłamy bezpłatnie na żądanie.

Mamy nadzieję, że odezwa nasza nie pozostanie bez echa i wszyscy, którym leży na sercu sprawa rozwoju naszej pieśni ludowej, nadeślą nam w najbliższych miesiącach owoce swych pierwszych prac.

Sekretarz *J. Mazur* — Prezes Związku *W. Kamiński*

Kielce, dn. 18 czerwca 1925 r.

Śp. Kazimierz Pendowski.

27 lipca br. zmarł znany w Kołach Śpiewaczych nietylko Poznania lecz w całym Związku śp. Kazimierz Pendowski.

Zmarły w młodym wieku bo dopiero 35 lat liczący — był sercem i duszą oddany sprawie śpiewaczej. Dyrygował przez 7 lat Kołem Śpiew. Polskim w Poznaniu — następnie prowadził chór „Arionu“ w Poznaniu. Był dłuższy czas dyrygentem Okręgu Poznańskiego — i członkiem Głównego Zarządu Związku i pozatem był czynny wszędzie gdzie biła myśl polska — to też pogrzeb Jego był wspaniałą manifestacją i publicznem uznaniem za pracę dla Ojczyzny.

Niech mu lekką będzie Ziemia Polska — a pamięć o Nim niechaj nigdy w Kołach naszych nie wygaśnie.

Zarząd Główny i Redakcja.

Śp. Władysław Borkowski

zmarł w 64 roku życia.

Zmarły należał od wczesnej młodości do chóru kościelnego św. Cycylji, w Pelplinie gdzie zeszłego roku obchodził jubileusz 50 letni, zaś do „Lutni“ toruńskiej należał 15 lat, gdzie do ostatniej chwili był czynnym członkiem. Koła tracą w nim gorliwego i szczerego duszą oddanego „Śpiewaka“ to też pamięć w kołach o Nim nie zaginie.

Zarząd Pom. Zw. K. Śp.

Za Redakcję i Administrację: K. T. Barwicki, Poznań, Półwiejska 35. — Odbito w drukarni Sp. Akc. „OSTOJA“ w Poznaniu.